

O'NEILLS MORE STATELY MANSIONS

Historische, autobiografische en literaire implicaties

Samuel MAREEL

I.

“Life is growth, or a joke one plays on oneself. One has to choose.”¹ Met deze bijzonder ambitieuze woorden bracht Eugene O'Neill in april 1929 zijn vriend en redacteur Saxe Commins op de hoogte van zijn plan om een cyclus toneelstukken te schrijven die een van de langste moest worden in de geschiedenis van het genre. *A Tale of Possessors, Self-Dispossessed* zou, gespreid over elf stukken, het verhaal vertellen van een gedeeltelijk uit Ierland, gedeeltelijk uit New England afkomstige familie. De handeling zou beginnen rond 1770 en doorlopen tot O'Neills eigen tijd. Om het werk op te voeren had de Theatre Guild, het gezelschap dat de meeste van de stukken van O'Neill voor het eerst op de planken bracht, het plan opgevat om zich drie jaar lang uitsluitend met de cyclus bezig te houden.

Tot een opvoering is het echter nooit gekomen. Een alsmaar slechter wordende gezondheidstoestand, de drang om zijn late, autobiografische drama's te schrijven en het gevoel dat de catastrofale politieke ontwikkelingen in de Verenigde Staten en Europa tot een maatschappij zouden leiden waarin er voor zijn cyclus geen plaats was, brachten O'Neill er in de winter van 1952-1953 toe het gros van wat hij al aan *A Tale of Possessors* geschreven had, te verbranden. Van het enorme project, waaraan hij tussen 1935 en 1944 bijna onafgebroken had gewerkt, behield de auteur slechts een toneelstuk: *A Touch of the Poet*. Een andere episode uit de cyclus, *More Stately Mansions*, ontsnapte samen met een aantal fragmenten en notities bij vergissing aan de vlammen. Het stuk, dat al helemaal was uitgeschreven, maar nog grondig moest worden herwerkt en ingekort, was namelijk toevallig in een pakket manuscripten van O'Neill terechtgekomen dat Carlotta Monterey O'Neill in 1951 aan de O'Neill-verzameling van de Yale universiteit schonk. In mei 1956, drie jaar na de dood van de schrijver, dook het weer op, waarna de Zweedse regisseur Karl Ragnar Gierow er een verkorte versie van maakte. Deze ging op 9 november 1962 in het Kungl. Dramatiska Teatern in Stockholm in première. De onverkorte versie van *More Stately Mansions* is pas sinds 1988 beschikbaar in een editie van Martha Gilman Bower en werd gepubliceerd bij Oxford University Press.

Aangezien de auteur *A Touch of the Poet* drastisch heeft herwerkt en het stuk daardoor qua stijl en thematiek meer bij de late drama's van O'Neill is gaan aansluiten, kan alleen *More Stately Mansions* ons een beeld geven van O'Neills

bedoelingen met wat hij zelf omschreef als zijn 'elephantine opus'. Uit dit stuk blijkt dat de auteur niet alleen bijzonder ambitieuze plannen had met de lengte van zijn cyclus. Behalve het verhaal van de familie Harford moest *A Tale of Possessors* namelijk ook een groot deel van de geschiedenis van de Verenigde Staten uit de doeken doen. Tegelijkertijd gebruikte O'Neill de cyclus om op een minder direct autobiografische en daardoor vrijere manier dan in de laatste drama's zijn eigen familiegeschiedenis te vertellen. Hij levert in *More Stately Mansions* bovendien een duidelijk commentaar op deze twee geschiedenissen. Het is mijn bedoeling om in dit essay aan de hand van een bespreking van de drie hoofdpersonages deze geschiedkundige, politieke, autobiografische en ook literaire implicaties van het stuk te belichten.

II.

Het kan weinig verbazing wekken dat een zo 'geladen' stuk alleen bevolkt kan worden door bijzonder complexe personages. Deze inhoudelijke complexiteit wordt nog verhoogd door schrijftechnische problemen waarvoor O'Neill ten tijde van *More Stately Mansions* een oplossing zocht. Het stuk bevindt zich namelijk op de overgang tussen de zogenaamde middelste en de late stukken van O'Neill². Deze overgangspositie komt het best tot uiting in de manier waarop de auteur probeert om de innerlijke gespletenheid van zijn protagonisten zichtbaar te maken. In zijn middelste periode gebruikte hij daarvoor experimenteel-theatrale middelen zoals maskers, licht- en geluidseffecten en terzijdes. Tegen de tijd dat hij aan de cyclus begon te werken was hij deze kunstgrepen echter gaan zien als onnatuurlijk en onnodig ingewikkeld. Daarom onthield hij zich in *More Stately Mansions* van dergelijke effecten en probeerde hij de geestelijke gespletenheid van de personages te verwerken in de dialoog zelf. Vandaar de vaak abrupte stemmingswisselingen in de confrontatie van twee protagonisten. Het schematische karakter van een groot deel van de dialoog wijst erop dat O'Neill op het moment dat hij het stuk aan de kant schoof nog geen bevredigende oplossing gevonden had voor dit probleem. Pas vanaf *The Iceman Cometh* is hij erin geslaagd om de dialoog van zijn stukken zo rijk en compact te maken dat deze de personages vanbinnen en vanbuiten kan tonen zonder hun woorden en handelingen onsamenhangend of onlogisch te doen lijken.

Waarschijnlijk omdat ze in een vorig stuk al eens volledig was uitgetekend, is Sara Melody Harford het overtuigendste personage in *More Stately Mansions*. In *A Touch of the Poet* leerden we haar kennen als een vrouw die oprecht en toegewijd van haar moeder en van Simon hield, maar tegelijkertijd bijzonder opvliegend kon zijn, enorm trots bovendien en vastberaden om vooruit te komen in het leven.

Deze basistegenstelling in haar karakter -nederige, oprechte liefde tegenover

hebzuchtige, vastberaden ambitie blijft behouden in *More Stately Mansions*. Aan het begin van het stuk is Sara vijftientig, getrouwd met Simon en zwanger van haar vierde kind. Nadat hij uit het bedrijf van zijn vader is gestapt, is Simon een kleine zaak begonnen in de katoenindustrie. Sara lijkt een liefdevolle echtgenote te zijn die tevreden is met haar eenvoudig bestaan. Op het einde van de eerste akte, nadat ze een gesprek tussen Simon en zijn moeder heeft staan afluisteren, toont ze haar schoonmoeder Deborah echter een glimp van de andere kant van haar karakter: "You're afraid! I'm too strong for you! Life is too strong for you! But it's not too strong for me! I'll take what I want from it and make it mine!" (p. 334). Ze spreekt deze woorden uit met hetzelfde plat Iers accent dat ze gebruikte bij haar uitvallen tegen Cornelius Melody in *A Touch of the Poet*. Deze mengeling van beschaafd Engels en Iers dialect komt overeen met twee tegengestelde kenmerken in haar uiterlijk. In zijn regieaanwijzingen schrijft O'Neill: "There is a curious blending in her appearance of what are commonly considered to be aristocratic and peasant characteristics" (p. 293). Sara's eigen houding tegenover haar plattelandsafkomst is ambigu: soms schaamt ze zich ervoor en probeert ze haar te verdoezelen door verfiend te praten en zich smaakvol te kleden. Wanneer ze zich echter bedreigt voelt, vindt ze in haar afkomst een bron van kracht, die haar het gevoel geeft ergens echt bij te horen. Daardoor is Sara sterker dan Cornelius Melody, die verblind is door waanbeelden en dan de Harfords, die hun armzalige Ierse afkomst verloochend hebben en zich een valse aristocratische pretentie aanmeten.

De hebzuchtige trek in Sara's persoonlijkheid wordt steeds sterker naarmate het stuk vordert. Deborah is zich hiervan bewust en slaagt erin haar akkoord te doen gaan met Simons overname van het bedrijf van zijn vader door haar het volledige eigenaarschap toe te kennen van de villa van de Harfords. Wanneer Simon haar aanbiedt om zijn venoot te worden, wordt Sara's hebzucht absoluut. Zo 'verkoopt' ze Simon haar lichaam in ruil voor alle aandelen in zijn bedrijf. Op een bepaald moment heeft ze elke zin voor moraal verloren. "I am not interested in moral attitudes", zegt ze tegen de bankier Tenard, die net geruineerd is door Simon Harford, Inc. "I am good because I am strong. You are evil because you are weak. Those are the facts. (p. 493)"

Het is pas op het einde van het stuk, nadat Simon waanzinnig is geworden en zijn bedrijf op de rand van het bankroet heeft achtergelaten, dat Sara's vermogen tot onbaatzuchtige liefde terugkeert. In de epiloog van *More Stately Mansions* bevindt ze zich op de kleine boerderij, waar Simon zich een aantal jaren voordien had teruggetrokken om een boek te schrijven dat alle hebzucht uit de wereld moest bannen. Ze leeft nu als een eenvoudige boerenvrouw en verzorgt haar zieke echtgenoot. Diep onder haar schijnbaar tevreden uiterlijk blijven de ambitie en de

hebzucht echter onmiskenbaar aanwezig. Helemaal op het einde van het stuk zegt ze al mijmerend over de toekomst van haar vier kinderen:

Fine boys, each of them! No woman on earth has finer sons! Strong in body and with brains too! Each with a stubborn will of his own! Leave it to them to take what they want from life, once they're men! This little scrub of a farm won't hold them long! Ethan, now, he'll own his fleet of ships! And Wolfe will have his banks! And Johnny his Railroads! And Honey be in the White House before he stops, maybe! And each of them will have wealth and power and a grand estate.(p.559)

Bijna diametraal tegenover Sara staat het personage van Deborah Harford. Waar Sara vastgeankerd is in de realiteit, "simply and courageously and passionately conscious of life as it is (p. 361)", en met een zwak voor materieel bezit, is Deborah gereserveerd, kwetsbaar, dromerig en aristocratisch - een wat levensmoede matrone van middelbare leeftijd.

Ver weg van een maatschappij die ze verwerpt als vulgair en materialistisch, heeft ze zich teruggetrokken in haar tuin: "a fantastic toy garden magnified, in which nature is arrogantly restricted and arbitrarily distorted to form an appropriate setting for a perversely whimsical personality (p. 338)".

Deborahs leven speelt zich bijna volledig in haar hoofd af. Gestimuleerd door de poëzie van Lord Byron beeldt ze zich in dat ze een achttiende-eeuwse Franse courtesane is, die door haar schoonheid en talent voor intrige de minnares geworden is van Napoleon of Lodewijk XIV. Meer dan eens verwacht ze een onverwachte bezoeker met een van de figuren uit haar droom.

Toch is Deborah er zich van bewust dat haar dagdromerij gemakkelijk tot waanzin kan leiden. Hoewel de stap naar de complete zinsverbijstering, gesymboliseerd in de Chinese, roodgelakte deur van het tuinhuisje, Deborah bij momenten aantrekt, wordt ze er even vaak door afgestoten. Verschrikt ontwaakt ze dan uit haar droom en ziet zichzelf zoals ze in werkelijkheid is - een halfgekke oude vrouw die haar angst voor de buitenwereld verbergt achter een hooghartige pose en kinderlijke fantasieën.

Wanneer Simon, Sara en hun kinderen bij haar intrekken, krijgt Deborah de kans om terug in het leven te stappen en een tevreden grootmoeder te worden. Hoewel deze rol haar een tijdlang voldoening lijkt te schenken, is de oude Deborah geenszins verdwenen. Vanaf het moment dat Sara en Simon bij haar zijn komen wonen, wordt

haar geest een slagveld van elkaar constant tegenwerkende impulsen. Omdat hij zich buitengesloten voelt, gebruikt Simon Deborahs innerlijke tweestrijd om haar mee te leiden naar zijn kindertijd en zo de band tussen haar en Sara te breken.

Aan het eind van het stuk lijkt de konkelende courtesane de strijd gewonnen te hebben. Deborah stapt het tuinhuisje binnen en geeft zich over aan de complete waanzin. Of zo lijkt het tenminste. Wanneer de oude vrouw terug naar buiten komt, kan Sara niet uitmaken of ze nu echt gek geworden is of gewoon een nieuwe rol op zich heeft genomen, zoals Cornelius Melody die, nadat hij in het openbaar door Simons vader vernederd was al zijn aristocratische manieren liet vallen en zich als een arme, onopgevoede Ierse immigrant ging gedragen.

Eenzelfde gespletenheid als bij Deborah en Sara vinden we terug in het personage van Simon Harford. Waar de twee vrouwen echter abrupt heen en weer gesleurd worden tussen de twee kanten van hun persoonlijkheid, evolueert Simon gelijkmatiger naarmate het stuk vordert. Aan het begin van *More Stately Mansions* is hij nog steeds de dichter-filosoof van in *A Touch of the Poet*: een ambitieuze, wat naïeve dromer die een boek wil schrijven dat geïnspireerd is op de maatschappij-filosofie van Jean Jacques Rousseau. In dat boek zal hij zijn plan uit de doeken doen voor een maatschappij waarin er rijkdom noch armoede zullen zijn, waarin “there must be no private property to tempt men’s greed into enslaving one another” en waarin de mens beschermd wordt “from his stupid possessive instincts until he can be educated to outgrow them spiritually”(p. 321). Het wordt Simon echter al snel duidelijk dat hij dit boek nooit zal schrijven. Als jong, succesvol zakenman helpt hij namelijk mee het systeem opbouwen dat hij in zijn boek wil verwerpen. Al in dit vroege stadium van het stuk komt de innerlijke tweestrijd bloot te liggen die Simons handelingen doorheen *More Stately Mansions* zal sturen: de zakenman tegenover de man van de geest.

Nog maar net heeft Simon zijn plan laten varen en Rousseau afgedaan als “a weak, moral sentimentalist who was simply hiding from himself in a superior, idealistic dream” of hij wil alweer een ander boek gaan schrijven. Dit keer:

a frank study of the true nature of man [...] a daring assertion that what he is, no matter how it shocks our sentimental moral and religious delusions about him, is good because it is true, and should, in a world of facts, become the foundation of a new morality which would destroy all our present hypocritical pretences and virtuous lies about ourselves. (p.361)

De idee achter Simons nieuwe boek is inderdaad gedurfd, maar ook gevaarlijk,

zoals het vervolg van *More Stately Mansions* zal aantonen. Goethe schreef ergens over Napoleon dat deze op zoek ging naar de Deugd, maar aangezien die nergens te vinden was, verwierf hij de Macht. Iets vergelijkbaars gebeurt met Simon. Nadat hij heeft ontdekt dat de maatschappij die hij wil verbeteren ongevoelig is voor zijn ideeën, wordt hij cynisch en overtuigd dat “[t]he only moral law here is that to win is good and to lose is evil. [...] All else is an idealistic lie about things as they are not and never were” (p.388). Daarom probeert Simon een vorm van absolute macht te verwerven door zijn bedrijf zo autarkisch mogelijk te maken. Zonder de minste zin voor zakenethos worden alle concurrenten van Simon Harford, Inc. geruïneerd en overgenomen.

Simons Machiavelliaanse hang naar macht en controle beperkt zich echter niet tot de publieke sfeer. Omdat hij zich buitengesloten voelt uit de band tussen de twee vrouwen aan wie hij door zijn liefde gebonden is, haalt hij ze door het verdeel-en-heers principe uit elkaar. Hij leidt zijn moeder terug naar een voor hem onschadelijke droomwereld en koopt de liefde van zijn vrouw als was het een van zijn handelsgoederen.

Simon slaagt er echter net zo min als Deborah of Sara in om een van de twee kanten van zijn persoonlijkheid te onderdrukken: terwijl zijn bedrijf alsmaar groter en machtiger wordt, raakt hij steeds meer verscheurd door zijn innerlijke tweestrijd. Zich volledig overgeven aan de ene helft van zijn persoonlijkheid is echter onmogelijk: in de scène waarin hij op het einde van de vierde akte het tuinhuis van zijn moeder probeert binnen te gaan wordt gesuggereerd dat hij hierdoor ofwel gek zou worden of zou sterven. Kiezen voor de ene kant leidt tot de vernietiging door de andere. Simons enige kans op redding bestaat erin om een zeker evenwicht te vinden tussen de twee polen van zijn karakter. Het is deze zoektocht die van Simon - in tegenstelling tot Deborah, die zich volledig overgeeft aan haar droomwereld en tot Sara, die zal blijven schipperen tussen hebzucht en onbaatzuchtige liefde - een waarlijk tragische figuur maakt. Hij is er zich van bewust dat de twee helften nooit verenigd zullen worden, en dat zijn poging om een geestelijke eenheid te bereiken een bron van voortdurend lijden zal zijn. Hij weet echter ook dat hij alleen zo zijn geestelijke gezondheid kan bewaren en zich kan wapenen tegen de dreigende buitenwereld. Met andere woorden: het is de enige manier waarop hij een zekere vorm van vrijheid kan ervaren. Of Simon erin zal slagen om naar een evenwicht te blijven zoeken, wordt in het stuk niet duidelijk gemaakt. In dit licht bekeken wordt de afloop van *More Stately Mansions* wel een stuk minder eenduidig positief dan hij op het eerste gezicht zou kunnen lijken.

In wezen zijn de verschillende filosofieën die Simon doorheen het stuk aanhangt

alle pogingen om een oplossing te vinden voor hetzelfde probleem. Toen hij nog een kind was heeft Deborah Simon eens een sprookje verteld over een jonge koning die door een kwaadaardige tovenares uit zijn rijk verbannen was en verplicht werd om op zoek te gaan naar een magische deur die hem opnieuw toegang zou verschaffen tot zijn verloren koninkrijk. Na vele jaren gezocht te hebben, vindt de koning de deur, maar net wanneer hij ze wil openen, hoort hij de stem van de tovenares, die hem meedeelt dat ze zijn prachtige land misschien wel veranderd heeft in een verlaten woestenis vol verschrikkelijke monsters met aan het hoofd een lelijke oude heks die haar gebied niet wil afstaan en hem zal verscheuren zodra hij een stap door de deur zet. Onzeker of hij al dan niet naar binnen zal gaan, blijft de koning voor de rest van zijn leven voor de deur staan en wordt een schooier, die aalmoezen vraagt van iedereen die passeert, tot hij tenslotte sterft. Net zoals de jonge koning is Simon verbannen uit zijn koninkrijk, in zijn geval het gevoel van volmaakt geluk en vrijheid dat hij als kind ervoer in Deborahs tuin. Zowel zijn ambitie om dicht bij de natuur te gaan leven als zijn pogingen om een absolute macht te verwerven zijn voor Simon wat de vele deuren voor de koning waren: mogelijke manieren om een verloren gevoel van geluk en eenheid terug te winnen.

Wanneer drie zo complexe persoonlijkheden als Sara, Deborah en Simon samengebracht worden moet er zich wel een uitzonderlijk gecompliceerd web van relaties ontsppen. De tegengestelde impulsen en verlangens in de geest van elk van de protagonisten creëren situaties waarin twee personages zich tot elkaar aangetrokken voelen om elkaar direct daarna weer af te stoten. We kunnen als lezer of toeschouwer op geen enkel moment zeker zijn van de oprechtheid van de relaties die ons gepresenteerd worden. Sara, Deborah en Simon staan bovendien nooit op één lijn. Als twee van hen een verbond sluiten, houdt dit automatisch in dat ze zich zullen afkeren van de derde. Louis Sheaffer omschreef *More Stately Mansions* dan ook terecht als "a kaleidoscopic struggle in which the alliances, as well as the battle lines, are forever changing"⁴.

Op een bepaald moment wordt de situatie zo verwarrend dat we niet meer kunnen uitmaken waar het ene personage eindigt en het andere begint. Wanneer Simon er in geslaagd is om Sara en Deborah uit elkaar te halen, begint hij zijn innerlijke gespletenheid namelijk te projecteren op de twee vrouwen. Zo wordt Sara de personificatie van zijn gehate materialistische zijde. Hij beschuldigt haar ervan de reden te zijn waarom hij zijn oude dromen heeft laten varen en een gewetenloos zakenman is geworden. Deborah daarentegen wordt eenduidig geassocieerd met het leven van de geest. Bij haar denkt Simon het volmaakte geluk te zullen ervaren. "I must demand that each of you henceforth takes upon herself her full responsibility for what I have become" (p. 393), zegt Simon, zich niet realizerend dat wat hij



Rijkemanshuis door het Zuidelijk Toneel, 1994-'95; regie: Ivo van Hove
(Foto: Deen van Meer)



More Stately Mansions door New York Theatre Workshop, 1997; regie: Ivo van Hove
(Foto: Jean Marcus)

geworden is evengoed het resultaat is van de dualiteit in zijn eigen persoonlijkheid als van de invloed van zijn vrouw en zijn moeder. Sara en Deborah versterken zijn gespletenheid misschien, maar ze zijn er zeker niet voor verantwoordelijk.

Het zou dan ook een grove vereenvoudiging zijn om Simons woorden te zien als een accurate karakterisering van de twee vrouwen. Sara is ongetwijfeld het meest realistisch van de twee en de hebzuchtige trek in haar persoonlijkheid is moeilijk te ontkennen. Het is eveneens zo dat Deborah van nature meer op het geestelijke is gericht en dat ze zich teruggetrokken heeft uit de brutaliteit van het alledaagse leven in een aristocratische droomwereld. Toch zijn de twee personages veel rijker dan Simons eenzijdige beschrijving laat vermoeden. In het begin en op het einde van het stuk toont Sara dat ze ook in staat is om oprecht en onbaatzuchtig lief te hebben. "I may have greed in me", zegt ze tegen Deborah, "but [...] there's great love in me too, great enough to destroy all the greed in the world"(p. 335). Er zit in haar karakter waarschijnlijk niet meer hebzucht dan in dat van Deborah. Waar de inhaliëheid van Sara gericht is op materiële zaken, probeert de oudere vrouw constant andere mensen naar zich toe te trekken om zich met hun leven te gaan bemoeien en het te sturen. Toen Simon een kind was gebruikte ze zijn ontvankelijke kindergeest om hem totaal van haar afhankelijk te maken, iets wat ze met minder succes probeert te herhalen met Sara's zoons. Ook Sara wordt op een gegeven ogenblik volledig door Deborah ingepalmd en gebruikt als wapen tegen Simon.

III.

Doorheen het omvangrijke oeuvre dat Eugene O'Neill heeft nagelaten zijn er twee thema's die steeds weer opduiken: het verleden en de familie. O'Neill was geen consequent denker, geen filosoof. Uit zijn werk spreekt nooit een globale filosofie van waaruit de hele werkelijkheid verklaard zou kunnen worden. De wereld is voor hem altijd in hoge mate problematisch geweest. Door in zijn stukken een voorstelling te maken van de realiteit hoopte hij ze enigszins te leren begrijpen en te aanvaarden. De werkelijkheid die O'Neill in zijn stukken tot leven bracht is meestal in het verleden gesitueerd omdat de auteur ervan overtuigd was dat de sleutel tot het begrijpen van het heden daar te vinden is. Meer nog: het verleden is het heden, of zoals Simon het in *More Stately Mansions* uitdrukt: "the past is never dead as long as we live because all we are is the past"(p. 391). Het is dus nooit O'Neills bedoeling geweest om puur historische stukken te schrijven. Het verleden interesseerde hem maar in zoverre het een relevantie had voor het heden.

Het verleden waarover O'Neill het meest heeft geschreven is zijn eigen geschiedenis en die van zijn familie. *Long Day's Journey into Night* en *A Moon for the Misbegotten* mogen dan al zijn meest openlijk autobiografische stukken zijn, ze zijn

zeker niet de enige waarin hij de mensen en de gebeurtenissen onderzocht die hem gevormd hadden. Schrijven was voor O'Neill een soort van exorcisme, waardoor hij in het reine probeerde te komen met de traumatische ervaringen uit zijn jeugd. Juist omdat hij zijn eigen ervaringen in theaterstukken heeft verwerkt om er zodoende vanop een afstand een min of meer objectief beeld van te krijgen, overstijgt de auteur het anekdotische en wordt zijn autobiografie ook voor derden relevant.

Anders dan in zijn late stukken, heeft O'Neill in *More Stately Mansions* geen poging gedaan om een realistisch beeld te schetsen van een of meer van zijn familieleden. Wat de verwerking van autobiografische gegevens betreft heeft hij het stuk veeleer gebruikt om zich als het ware te oefenen voor *A Moon for the Misbegotten* en *Long Day's Journey into Night*. In *More Stately Mansions*, en waarschijnlijk ook in de andere stukken van de cyclus, probeerde hij door te dringen in de personen van zijn vader, moeder en oudere broer zonder daarbij rekening te houden met de noodzaak aan precisie en accuraatheid die een biografisch geschrift vereist.

Deze 'oefenfunctie' van *More Stately Mansions* komt het best tot uiting in het personage van Deborah Harford. Tussen haar en het portret dat O'Neill in *Long Day's Journey into Night* via het personage van Mary Tyrone van zijn moeder Ella O'Neill schetst, bestaan zo veel overeenkomsten dat de gelijkenis moeilijk aan het toeval kan worden toegeschreven. Zo is er eerst en vooral het uiterlijk van de twee vrouwen. Over beiden wordt gezegd dat ze er jonger uitzien dan ze in werkelijkheid zijn; ze hebben een hoog, door blond haar begrensd voorhoofd, ongewoon grote, mooie donkere ogen en ze stralen een mengeling uit van meisjesachtigheid en aristocratische broosheid. Wat hun karakter betreft, hebben ze beide een ambigue haat-liefdeverhouding tot hun jongste zoon. Mary is misschien subtieler in het afstoten van haar zoon dan Deborah, maar het effect op Edmund en Simon is hetzelfde. Ze voelen zich in de steek gelaten zonder daar ook maar de minste aanleiding toe gegeven te hebben. Beide vrouwen delen ook een bijna volledig afwijzen van het seksuele: ze zijn enorm afhankelijk van de liefde en de steun van anderen, maar weigeren ieder lichamelijk contact. Even tweeslachtig is hun behoefte aan sociale status in een gemeenschap die ze verafschuwen. Zowel Mary als Deborah kijken minachtend neer op de prominente plaats die hun echtgenoot in deze gemeenschap bekleedt. Als compensatie voor hun onvermogen om het leven en de wereld te aanvaarden trekken ze zich terug in een droomwereld: Mary in een morfineroes die haar terugvoert naar de tijd die ze als jong meisje in een klooster doorbracht; Deborah door zich over de geven aan de latent in haar aanwezige waanzin. In beide gevallen wordt de complete overgave aan de droomwereld gesymboliseerd door het betreden van een ruimte: bij Deborah het tuinhuisje en bij Mary de zolder van het buitenverblijf van de Tyrones in New London.

Het feit dat O'Neill in *More Stately Mansions* geen realistische weergave geeft van de relatie met zijn moeder, betekent niet dat Deborah Harford maar een ruwe schets van Mary Tyrone zou zijn. In de voorstelling van de relatie tussen Simon en Deborah onthult O'Neill een paar van zijn persoonlijkste gevoelens voor Ella O'Neill. Juist omdat het stuk meer openlijk autobiografisch is, kon hij deze niet kwijt in *Long Day's Journey into Night*. In *More Stately Mansions* heeft de auteur de verhouding tot zijn moeder namelijk niet voorgesteld zoals ze in werkelijkheid was, maar zoals hij ze ervaren heeft. Ella O'Neill is waarschijnlijk nooit zo hard geweest tegenover Eugene als Deborah tegenover Simon. Ze heeft hem ook nooit uit haar leven gebannen, zoals bij Deborah en Simon het geval is. Toch is het zo dat Eugene zijn moeders morfineverslaving heeft ervaren. Anderzijds heeft Eugene waarschijnlijk ook nooit Simons openlijk vijandige houding aangenomen. Uit wat hij over Ella O'Neill gezegd en geschreven heeft blijkt echter dat hij wel vaak de woede gevoeld heeft die in *More Stately Mansions* naar buiten komt, maar dat hij te schuchter was om er uitdrukking aan te geven.

Ook Simons grote gehechtheid aan Deborah heeft geen direct autobiografische basis. Afgaande op O'Neils uitlatingen over zijn moeder, kunnen we oordelen dat hij dit soort van affectie nauwelijks voor haar heeft gevoeld. De auteur heeft Ella O'Neill haar morfineverslaving namelijk nooit vergeven, waardoor de relatie tussen de twee altijd koel en afstandelijk is geweest. De zeer hechte band tussen Deborah en Simon en de daarmee scherp contrasterende periodes van afstoting gaven O'Neill echter de mogelijkheid om op een dramatisch efficiënte manier een thema te behandelen dat wel op hem betrekking had, namelijk de zoektocht naar een surrogaatmoeder en het daarmee samenhangende oedipuscomplex. Om van zijn drankprobleem af te geraken, onderging de auteur in 1925 psychoanalyse en kreeg achteraf van Dr. Gilbert V. Hamilton, zijn psychiater, te horen dat hij leed aan een oedipuscomplex. Hieruit blijkt dat Deborahs sprookje ook van toepassing is op het leven van O'Neill: de verbanning van de jonge koning uit zijn rijk stemt dan overeen met Eugenes ontdekking op jonge leeftijd dat zijn moeder verslaafd was aan morfine. "God, it made everything in life seem rotten", zegt Edmund hierover in *Long Day's Journey into Night*.

Zijn hele leven lang heeft de auteur gezocht naar een surrogaatmoeder. Zo vernoemt Sheaffer in het eerste deel van zijn biografie van O'Neill een Engelse verpleegster, Sara Jane Bucknell Sandy, die ingehuurd was om op de jonge Eugene te passen, en die voor het kind de personificatie werd van alles wat hij in zijn moeder miste. Ook O'Neills vele bezoeken aan bordelen in New London en later in New York werden vaak in deze zin verklaard. De zoektocht naar een moederfiguur in een prostituee of een prostituee-achtige figuur komt trouwens terug in een aantal stukken

van O'Neill. In *Desire Under the Elms* gaat Eben Abbie, die zich als een hoer heeft gedragen om de boerderij van Ephraim Cabot in haar bezit te krijgen, beschouwen als de vervangster van zijn overleden moeder; in *A Moon for the Misbegotten*, vindt James Tyrone de geestelijke rust waarnaar hij sinds de dood van zijn moeder op zoek is, in Josie Hogan, die in de regieaanwijzingen omschreven wordt als "a whore-like creature"; in *More Stately Mansions* verplicht Simon Sara, die hij op het einde van het stuk als zijn moeder aanspreekt, om zich als een prostituee te gedragen.

Een vreemd gesprek tussen Carlotta en de op sterven liggende auteur wijst erop dat O'Neill ook zijn derde echtgenote beschouwde als een surrogaatmoeder. Carlotta vermeldde het voorval in een gesprek met Louis Sheaffer, die het opnam in het tweede deel van zijn biografie:

As [Carlotta] was once passing his bed, he reached out and took one of her hands, "You're my Mama, now."

"No, Gene, I'm not your Mama, I'm Carlotta."

"But he was insistent," she recalls, "and repeated that yes, I was his Mama. And, you know, I really was - his mother, wife, mistress, secretary, everything. He was always looking for a mother."⁶

De opvallende overeenkomst tussen dit stukje conversatie en een aantal scènes in O'Neills stukken, waarvan de tweede scène van de vierde akte van *More Stately Mansions* het meest in het oog springende voorbeeld is, toont aan dat deze woorden meer zijn dan het ijlen van een stervende, maar uitdrukking geven aan iets wat de auteur zijn hele leven heeft beziggehouden.

Op een minder opvallende manier dan Ella en Eugene is ook James O'Neill, de vader van de auteur, in het stuk aanwezig. Deze was een tijdlang een van de meest veelbelovende Shakespeare-acteurs van zijn generatie. De angst om te hervallen in de armoede waarin hij was opgegroeid bracht hem er echter toe om de rol te aanvaarden van Dantes in *The Count of Monte Cristo*, een toneelbewerking van de gelijknamige roman van Alexandre Dumas. Het stuk - een melodrama dat voldeed aan alle commerciële theaterconventies van die tijd - werd direct een enorm succes en tussen 1883 en 1912 kroop James O'Neill maar liefst vierduizend keer in de huid van de held van Dumas. Hij probeerde in die periode verschillende keren terug te keren naar Shakespeare, maar het publiek aanvaardde hem alleen nog in de rol van Dantes.

De financiële welstand die *The Count of Monte Cristo* hem bracht, kon niet beletten dat James O'Neill zwaar verbitterd was omdat hij zijn carrière als ernstig Shakespeare-acteur had laten varen en zichzelf had verkocht aan het commerciële

theater. De sfeer van verloren idealisme die hierdoor steeds in het huishouden van O'Neill aanwezig was moet een enorme indruk gemaakt hebben op Eugene, want ze is een van de meest voorkomende thema's in zijn toneelwerk geworden. Na verloop van tijd is hij gaan inzien dat zijn vader geen alleenstaand geval was, maar dat het opgeven van een droom ten voordele van gemakkelijk geldgewin in de hele geschiedenis van de Amerikaanse samenleving terug te vinden was. De auteur was ervan overtuigd dat Amerika, door zijn eenzijdig streven naar gemakkelijk en snel materieel gewin, zijn ziel was kwijtgeraakt. Op een persconferentie die in 1946 gehouden werd, zei hij hierover:

[I am] going on the theory that the United States, instead of being the most successful country in the world, is the greatest failure. It's the greatest failure because it was given everything, more than any other country.... Its main idea is that everlasting game of trying to possess your own soul by the possession of something outside of it.... This was really said in the Bible much better. We are the clearest example of 'For what shall it profit a man if he gain the whole world and lose his own soul?'

In *A Tale of Possessors, Self-Dispossessed* vinden we dit thema terug in een aantal zeer ambitieuze personages die gaandeweg hun dromen opgeven en hun idealisme verloochenen. Jonathan Harford, de stamvader van de Harford-clan en de protagonist van *The Greed of the Meek*, het eerste stuk uit de cyclus, laat zijn droom van absolute vrijheid in de Nieuwe Wereld varen om met de weduwe van een landbouwer te trouwen en zich op een boerderij te vestigen; Cornelius Melody verknoeit zijn veelbelovende toekomst als legerofficier door een liefdesaffaire met de vrouw van een Spaanse edelman; Simon Harford, tenslotte, ruilt zijn droom om een filosoof en dichter te worden in voor het bestaan van een hebzuchtig en gewetenloos zakenman.

IV.

Zoals uit het voorgaande blijkt is Eugene O'Neill voor het materiaal van zijn stukken steeds weer in zijn eigen familiegeschiedenis gaan graven. Deze invloed bleef echter niet beperkt tot de inhoud van O'Neills theater. Ook voor het ontwikkelen van zijn eigen, unieke vorm van modern drama is hij gaan lenen in de omgeving waarin hij is opgegroeid, namelijk in het negentiende-eeuwse Victoriaans melodrama waaraan zijn vader James O'Neill zijn duurbetaalde roem te danken had. Omdat de auteur zich vaak negatief heeft uitgelaten over dit soort van theater, hebben de vroege critici van O'Neill deze invloed ofwel totaal genegeerd of beschouwd als een last die hij uit zijn jeugd had meegekregen en van zich af probeerde te schudden. De laatste jaren zijn een aantal critici het Victoriaanse

melodrama echter gaan zien als een constructieve invloed in het werk van de auteur. Vooral Kurt Eisen, die over dit onderwerp een prachtige studie, *The Inner Strength of Opposites*, heeft geschreven, dient hier vernoemd. Eisen en een aantal anderen hebben aangetoond dat O'Neill zich bewust was van de mogelijkheden van het genre en beseftte dat het een deel was van zijn theatrale erfenis. Daarom streefde hij ernaar om het melodrama te zuiveren van wat er volgens hem goedkoop en ondoeltreffend aan was en gebruikte hij het genre als fundament voor zijn eigen Amerikaans drama. De criticus Eric Bentley sprak hier van een *Monte Christo* tot de *nde* macht. O'Neill transformeerde het melodrama door het te modelleren op het werk van negentiende-eeuwse prozaschrijvers die hij bewonderde zoals Balzac, Stendhal, Dostojevski en Conrad, schrijvers wier romans zelf al een kritiek op het melodrama inhielden. Wat O'Neill vooral aansprak in het werk van deze auteurs was de gelijktijdige voorstelling die ze gaven van de innerlijke en de uiterlijke wereld van hun personages en hun beschrijvingen van de vaak tegenstrijdige componenten van de menselijke geest. Hierdoor kregen hun romans een psychologische diepgang die in het traditionele melodrama, dat eerder gericht was op het weergeven van uiterlijke actie dan van karakter, ontbrak.

Het ontstaan van het melodrama moet worden gesitueerd in de directe nasleep van de Franse Revolutie. De Revolutie had gezorgd voor de afbraak van het gezag en de algemeengeldigheid van de traditionele machten zoals de kerk en het koningschap. Daardoor verdween ook de belangstelling voor de literaire genres die met dit soort van gezag geassocieerd werden, vooral de tragedie en de satire. De politieke en culturele democratisering gaf de aanzet tot het ontstaan van een nieuw soort drama, waarin de sociale structuur van de steeds invloedrijker wordende middenklasse werd weerspiegeld en gerechtvaardigd: het melodrama. Zo was bijvoorbeeld de sociale positie van een personage niet langer het gevolg van zijn afkomst of van een of andere door de traditie voorgeschreven wet, maar van zijn deugzaamheid, verdienstelijkheid en rechtvaardigheid. Centraal in het drama stond steeds een strijd tussen goed en kwaad, met een duidelijk waarneembare grens tussen de twee - Eisen spreekt in dit verband over het morele absolutisme van het melodrama. Het kwaad profileert zich niet alleen in de vorm van de traditionele slechterik, maar kan ook van sociale aard zijn, zoals slavernij, armoede of alcoholisme. Deze sociale wantoestanden werden vooral gevreesd omdat ze een gevaar betekenden voor het gezin, dé steunpilaar van de burgerlijke maatschappij. De strijd tegen het kwaad wordt gevoerd door een held of heldin, die zich uitdrukt in een pathetische, grootse en levendige retoriek. Psychologisch heeft dit personage nauwelijks diepgang, het is eerder een personificatie van de absolute goedheid dan een echt persoon.⁸

Laatnegentiende-eeuwse realistische romanciers als Hawthorne, Melville, Balzac en Dostojevski ontleenden vaak bewust van het melodrama. Ook bij hen vinden we botsingen van deugd en ondeugd, ontvoeringen, grootse monologen, stereotiepe personages en de uiteindelijke verzoening van families, vrienden en minnaars. Deze romans onderscheidden zich echter van het contemporaine theater door hun benadering en voorstelling van de menselijke psyche. Waar de protagonisten van het melodrama nog uit één stuk waren, met hun handelingen de perfecte weerspiegeling van hun gedachten, worden ze in de roman problematisch. Omdat het medium van de roman beter toeliet om het onderscheid aan te duiden tussen het uiterlijke drama en het innerlijke spel van bedoelingen, motivaties en herinneringen, kon de romanschrijver gemakkelijker de innerlijke gespletenheid van zijn hoofdpersonages tonen. De melodramatische strijd tussen goed en kwaad blijft in de realistische roman behouden, maar wordt nu gesitueerd in de geest van de protagonist. Die ontdekt dat de kwaadaardige krachten waartegen hij het moet opnemen nu in hemzelf zitten.

De verschillen en gelijkenissen tussen de realistische roman en het melodrama komen ook duidelijk naar voren in de manier waarop Napoleon in beide genres verwerkt is. De prozaschrijvers en de auteurs van melodrama's deelden een enorme fascinatie voor deze figuur; de reden voor deze fascinatie en bijgevolg de manier waarop Napoleon of een Napoleon-achtige held geportretteerd wordt is echter fundamenteel verschillend. De melodramatische held is vaak een weerspiegeling van het eenzijdige beeld dat de welvarende middenklasse zich van de keizer gemaakt had: de vleesgeworden democraat, de profeet van de nieuwe geest van handel, geld en materiële macht. Napoleons invloed was echter niet alleen politiek, maar ook psychologisch: hij was de verpersoonlijking van de wereldlijke ambitie, de man die de menselijke wil bevrijd had uit de wurggreep van het Ancien Régime. Zijn strijd tegen de oude machtsstructuren gold voor de theaterauteurs als hoogste model voor de in hun stukken steeds terugkerende strijd tussen een absoluut goed en een absoluut kwaad.

Ook voor de prozaschrijvers stond de naam van Napoleon synoniem voor de kracht van de menselijke wil. Zij werden echter vooral gefascineerd door een grote contradictie in Napoleons persoonlijkheid. Hij was namelijk niet alleen de vertegenwoordiger van het volk, maar ook een alleenstaande Byroniaanse held, die zichzelf tot keizer had gekroond, zich gedroeg als een machtig aristocraat en zich verheven achtte boven de morele grenzen van de mensen die hij vertegenwoordigde. Voor de realistische prozaschrijvers werd Napoleon een bijna mythisch prototype van de ambivalente held uit hun romans. Dit personage, waarvan Eugène de Rastignac uit Balzacs *Le Père Goriot* als een van de sprekendste voorbeelden kan gelden,

ondergaat eenzelfde evolutie als de keizer. Aanvankelijk is hij bijzonder ambitieus en van plan om een belangrijke maatschappelijke rol te gaan spelen. Eens hij echter ontdekt heeft dat de samenleving moreel verarmd is, wordt hij cynisch en gaat de absolute, brutale macht nastreven. De deugd is hier niet langer een doel, zoals in het melodrama, maar een middel om de maatschappij met behulp van haar eigen spelregels te overheersen. De absolute macht brengt de held echter niet de voldoening waarop hij gehoopt had. Zodra hij zijn doel bereikt heeft, beseft hij namelijk dat hij niet autonoom en superieur is en alleen ondergeschikt aan zijn eigen wil, maar verstrikt zit in de maatschappij waarvan hij zich aanvankelijk onafhankelijk van waande. Hij wordt zich ervan bewust dat hij onlosmakelijk met mensen en groepen verbonden is, en zijn autonomie maar een illusie was.

Door met het personage van Simon Harford zijn eigen Napoleon-achtige held te creëren is O'Neill de realistische romanschrijvers duidelijk gevolgd in hun kritiek op het gebrek aan psychologische motivering in het melodrama. Ook Simon is aanvankelijk bijzonder ambitieus: hij wil boeken gaan schrijven die de samenleving op een hoger geestelijk niveau zullen brengen. Eens hij echter ontdekt heeft dat de maatschappij ongevoelig is voor zijn ideeën laat hij zijn idealisme prompt vallen en wordt cynisch. Hij gaat Napoleons extreem pragmatisme overnemen en verklaart: "[t]he only moral law here is that to win is good and to lose is evil" (p. 388). Net als bij de helden van het melodrama, wordt Napoleon voor Simon een soort van leidinggevende mythe. Door het voorbeeld van de keizer na te volgen, hoopt hij een sterke, van niets of niemand afhankelijke persoonlijkheid te kweken. Het verschil met de held uit het melodrama ligt ook hier, net als in de realistische roman, in het feit dat hij Napoleon niet navolgt om een maatschappelijk kwaad te bestrijden, maar om een vorm van absolute, brutale persoonlijke macht te verwerven. Simons melodramatische onafhankelijkheidsideaal blijkt echter onbereikbaar. Terwijl hij gehoopt had een sterke persoonlijkheid op te bouwen door zich als gewetenloos zakenman te meten met zijn concurrenten, wordt hij steeds meer verlamd door de innerlijke strijd tussen de twee helften van zijn schizofrene persoonlijkheid.

O'Neill ondermijnde de melodramatische conventies nog verder door het ideaal van huiselijke rust en vrede, een van de steunpunten van dat soort theater, te gaan ontwrichten. In *More Stately Mansions* is de huiselijke kring niet langer een toevluchtsoord waar de held zich kan terugtrekken uit de vijandigheid van de buitenwereld, maar een weerspiegeling en verlenging ervan. Om zijn rechtmatige plaats in het huishouden van de Harfords terug te winnen, moet Simon een strijd aangaan met Sara en Deborah, die de rol op zich genomen hebben die traditioneel was voorbehouden aan de slechterik. Waar de vrouw van de held in het melodrama een steunende en verzorgende functie had, wordt ze in O'Neills stuk "vengeful and evil - a cannibal witch whose greed will devour" (p. 461).

Hoe anti-melodramatisch het overgrote deel van *More Stately Mansions* ook mag zijn, op het einde van het drama keert O'Neill terug naar het genre dat hij aanvankelijk ondermijnde. De melodramatische kern van het stuk komt het duidelijkst tot uiting in het personage van Sara; ze laat haar verlangen naar macht en rijkdom varen en wordt een toonbeeld van huiselijke toewijding, waardoor ze zich schikt naar de conventies van het melodrama. Simons vroegere ideaal voor zijn bedrijf - buiten zichzelf nergens van afhankelijk zijn - wordt geïroniseerd wanneer Sara erin slaagt deze droom te verwerkelijken op het stukje grond waar zij en Simon zich teruggetrokken hebben na het bankroet van Simon Harford, Inc. Op het einde van het stuk is Sara's huiselijke macht absoluut. Ze zorgt voor het onderhoud van haar gezin en verpleegt haar zieke echtgenoot, die totaal van haar afhankelijk is geworden. Zoals Sara's woorden suggereren, is het pas in deze omstandigheden dat Simon de existentiële eenheid bereikt heeft waar hij al zijn hele leven naar op zoek is: "Rest in peace. You're home at last where you've always wanted to be. I'm your mother now, too. You've everything you need from life in me"(p.558).

V.

Verschillende critici hebben erop gewezen dat het verleden naar het einde van O'Neills carrière toe een steeds grotere rol gaan spelen is in zijn stukken.⁹ Wanneer we zijn hele literaire productie in ogenschouw nemen, kunnen we een ontwikkeling waarnemen waarbij het tijds kader evolueert van een noodzakelijk, maar inhoudsloos decorelement naar een integrerend, met betekenis beladen onderdeel van het stuk. Michael Selmon¹⁰ baseerde zich op deze tijds kaders om O'Neills literaire productie onder te verdelen in drie periodes. De stukken die de auteur voor 1920 schreef spelen zich allemaal af in een contemporain kader. De handeling van deze stukken is echter nauwelijks met deze tijdscontext verbonden. Vaak wordt het jaar waarin de gebeurtenissen zich afspeelden niet eens vermeld.

Vanaf *The Fountain* uit 1921 leverde O'Neill echter een aantal stukken af, zoals *Marco Millions* en *Lazarus Laughed*, die gesitueerd zijn in een verleden dat ver verwijderd is van zijn eigen tijd. Deze reeks wordt op haar beurt verdrongen door werken als *Desire Under the Elms* en *Mourning Becomes Electra*, die zich afspeelden in een recenter deel van de Amerikaanse geschiedenis en culminerden in *A Tale of Possessors*. Ook de laatste tragedies horen thuis in deze groep, maar vallen door hun sterk autobiografisch karakter wat buiten de hier geschetste evolutie.

Op het eerste gezicht lijkt de historische context in *More Stately Mansions* geen grotere rol toebedeeld dan bijvoorbeeld in *Mourning Becomes Electra*. Wanneer we het stuk echter gaan lezen met de belangrijkste historische gebeurtenissen uit het Amerika van de eerste helft van de negentiende eeuw in ons achterhoofd, komt er

een verband te voorschijn tussen het stuk en zijn tijds kader dat in geen van de andere ons overgeleverde stukken van O'Neill aanwezig is. De dualiteit tussen Sara en Deborah - een dualiteit tussen een vooruitziend, ambitieus, realistisch pragmatisme en een conservatief, verrijnd, maar vaak hypocriet aristocratisch idealisme - is namelijk ook terug te vinden in de Amerikaanse maatschappij van de eerste helft van de negentiende eeuw. De parallellen tussen de karakters van Sara en Deborah en de sociale, economische en ideologische kenmerken van respectievelijk de noordelijke en de zuidelijke staten van Amerika zijn zo opvallend dat we ervan overtuigd zijn dat *More Stately Mansions* op een metaforisch niveau gelezen kan worden als een analyse van de factoren die geleid hebben tot een van de belangrijkste gebeurtenissen in de geschiedenis van de Verenigde Staten, namelijk de Amerikaanse Burgeroorlog.

Net zoals Deborah Harford in haar tuin, leefden de plantage-eigenaars uit het zuiden teruggetrokken in hun landhuizen en hielden er een verrijnde, aristocratische levensstijl op na. Maar net zoals het echte leven aan de andere kant van haar tuinmuur aan Deborah voorbijtrekt, zo lieten de zuiderlingen de enorme economische expansie in de noordelijke staten aan zich voorbijgaan omdat ze dachten dat hun plantages en hun slaven hen altijd genoeg rijkdom zouden verschaffen. Een niet onbelangrijk detail dat de hier geschetste parallel versterkt is het feit dat het fortuin van de familie Harford, waardoor Deborah haar luxueuze teruggetrokken leven kan leiden, voor een groot deel is voortgekomen uit de slavenhandel¹¹.

De gelijkenissen tussen het personage van Sara Harford en de sociale, economische en ideologische kenmerken van de noordelijke staten zijn even opvallend. Net zoals Sara, waren de mensen uit het noorden realistisch en vooruitziend, met een sterk materialistische trek in hun karakter die hun een alsmaar grotere welvaart deed nastreven. Terwijl de maatschappijstructuur van de zuidelijke staten nog sterk op tradities steunde, creëerden de noordelingen 'The American Dream', het geloof in een vrije samenleving waarin ieder individu dat sterk en ambitieus genoeg is een grotere status en rijkdom kan bereiken. Sara, de dochter van een arme café-eigenaar die aan het hoofd komt te staan van een van de machtigste bedrijven van het land, is een schoolvoorbeeld van dit streven. Sara is trouwens het enige personage in *More Stately Mansions* dat sympathiseert met president Jackson. In een eeuw waarin men zich meer en meer bewust werd van de mogelijkheden van de democratie was Andrew Jackson de verpersoonlijking van de 'selfmade man'. Hij was van eenvoudige komaf en had een beperkte opvoeding genoten, maar slaagde er desalniettemin in de machtigste man van de Verenigde Staten te worden. De zogenaamde 'Jacksonian Democracy' zorgde ervoor dat de Amerikanen het voorbeeld van Jackson konden navolgen en stimuleerde zo de enorme industrialisatie van het noorden van de Verenigde Staten.

Als Deborah de zuidelijke staten vertegenwoordigt, en Sara de noordelijke, dan staat Simon voor de Amerikaanse natie in haar geheel. Het verband tussen het personage van Simon Harford en de onzekere samenhang van de Verenigde Staten wordt mooi gesymboliseerd in een reeks portretten in zijn kantoor van politici die hij bewondert. Naast de beeltenissen van de twee grondleggers van de Verenigde Staten, George Washington en Alexander Hamilton, hangen de portretten van Daniel Webster en John C. Calhoun. Webster, een senator uit het noorden was een van de vurigste verdedigers van de nationale eenheid en van het 'protective tariff', een overheidsmaatregel die door het heffen van hoge invoerrechten de Amerikaanse economie moest stimuleren. In het zuiden, dat meer dan het noorden van buitenlandse markten afhankelijk was, werd deze maatregel verafschuwd en gezien als een door de zuidelijke staten betaalde subsidie van de noordelijke economie. John C. Calhoun was de woordvoerder van de zuidelijke katoenplanters en een van de grote tegenstanders van dit 'high tariff'. In 1829 bracht Calhoun de nationale eenheid in gevaar door een pamflet te publiceren, getiteld "The South Carolina Exposition and Protest", waarin hij pleitte voor een wet die iedere staat het recht gaf om een besluit van de federale regering dat ongrondwettelijk werd gevonden, teniet te doen.

Simons gelijktijdige bewondering voor twee elkaar vijandig gezinde politici is een weerspiegeling van zijn innerlijke strijd tussen de zakenman en de man van de geest. Simon de zakenman steunt Daniel Webster omdat deze een groot verdediger was van het 'protective tariff', dat de Amerikaanse industrie de mogelijkheid bood om te groeien zonder buitenlandse concurrentie. Webster probeerde ook met alle mogelijke middelen om het land samen te houden, hetgeen zeer belangrijk was voor noordelijke eigenaars van katoenspinnerijen, zoals Simon Harford. Deze waren voor hun productie namelijk afhankelijk van de katoenplantages uit de zuidelijke staten. Simons sympathie voor John C. Calhoun komt dan weer voort uit de idealistische zijde van zijn persoonlijkheid. "I see State rights as a symbol of the individual's right to freedom. (p.358)", zegt hij tegen Sara en suggereert daarmee dat Calhouns streven naar economische vrijheid voor de zuidelijke staten voor hem gelijk staat aan het recht van ieder individu op persoonlijke vrijheid.

Net zoals Simons innerlijke strijd tussen de zakenman en de man van de geest hem steeds dichterbij de waanzin brengt, zo staat de Amerikaanse natie op het punt uit elkaar te vallen ten gevolge van de scherp contrasterende opvattingen van haar burgers. Simons geestelijke instorting op het einde van *More Stately Mansions* symboliseert het uitbreken van de Burgeroorlog.

Hoe verhelderend *More Stately Mansions* vanuit historisch oogpunt ook mag zijn, O'Neill heeft met dit stuk niet de bedoeling gehad om zich te profileren als

Amerika's literaire geschiedschrijver. Het verleden interesseerde hem maar in die mate waarin het een invloed had op zijn eigen tijd. Door de historische context een zo prominente plaats toe te kennen, wou hij aantonen dat de mensen die de Verenigde Staten bestuurd hebben er - net als Simon Harford met zijn gespleten persoonlijkheid - niet in geslaagd zijn om een evenwicht te vinden tussen de verschillende invloeden die de natie gevormd hebben. Zoals Simon hebben ze ervoor gekozen om een van de twee helften te vernietigen en zich volledig over te geven aan de andere. Er is een interessante gelijkenis tussen een uitlating van Simon op het einde van akte IV, scène ii en een bekende toespraak van Abraham Lincoln. Het eerste citaat komt uit *More Stately Mansions*, het tweede uit de toespraak van Lincoln.

Free of one of my two selves, of one of the enemies within my mind, before their duel for possession destroys it, I have no longer any choice but to choose. [...] To belong wholly to either is my one possible escape now. (p. 531)

A house divided against itself cannot stand. I believe this government cannot endure permanently half slave and half free. I do not expect the Union to be dissolved; I do not expect the house to fall; but I do expect it will cease to be divided. It will become all one thing, or all the other¹².

Na de Burgeroorlog werd het huis "one thing" - een natie gedomineerd door de noordelijke staten, de overwinnaars van de oorlog. Dit bracht de afschaffing van de slavernij mee, maar ook de ontkenning van een deel van de Amerikaanse culturele erfenis. De mensen uit het zuiden waren namelijk meer dan alleen maar gewetenloze slavenhouders. Zij hadden ook een gevoel voor traditie en voor hun Europese achtergrond, die in het noorden ontbraken. Hun manier van leven maakte evengoed deel uit van de Amerikaanse eigenheid als die van de noordelijke staten. In *More Stately Mansions* beslist Simon om zijn idealistische zijde te onderdrukken en wordt hij een gewetenloos zakenman voor wie alleen geld en macht van belang zijn. Iets gelijkaardigs is gebeurd met de Verenigde Staten. Omdat het subtiele evenwicht tussen traditie en progressiviteit verstoord werd, is het noordelijke streven naar macht en economische welvaart - in wezen niet negatief - een absoluut doel geworden, waarvoor alle andere factoren die mee de Amerikaanse ziel gevormd hebben, moesten wijken. De dominantie van het noorden over het zuiden was niet het enige geval waar een deel van de rijke Amerikaanse culturele erfenis verloochend werd. Het is zeer waarschijnlijk dat O'Neill in de overige episodes van *A Tale of Possessors* andere dergelijke gevallen wou onderzoeken. De cyclus moest aantonen dat de Amerikanen in hun streven naar een steeds grotere rijkdom en macht, elke vorm van spirituele integriteit hadden opgeofferd. De auteur be-

schouwde Amerika daarom als

the greatest failure because it was given everything, more than any other country. Through moving as rapidly as it has, it has never acquired any real roots. Its main idea is that everlasting game of trying to possess your own soul and the things outside of it, too.¹³

De mensen die het in Amerika voor het zeggen hebben, beschouwen elke misdaad die het gevolg is van hun eenzijdig streven naar macht en materiële vooruitgang als gerechtvaardigd:

There ought to be a page in the history books of the United States of all the unprovoked, criminal, unjust crimes committed and sanctioned by our government since the beginning of our history. [...] There is hardly one thing that our government has done that isn't some treachery - against the Indians, against the people of the Northwest, against the small farmers.¹⁴

Omdat het nooit een echte basis verworven heeft, is het Amerikaanse volk gedoemd om hetzelfde lot te ondergaan als Simon Harford en de verbannen jonge koning. De Amerikanen zijn een groep wanhopige zwervers, die in surrogaatmiddelen op zoek gaan naar een verloren eenheid. Het zijn enkele van deze door droombeelden opgejaagde zwervers die O'Neill in zijn laatste stukken zou portretteren.

NOTEN

- ¹ geciteerd in: Louis Sheaffer, *O'Neill. Son & Artist* (New York, 1973), p. 441.
- ² Deze onderverdeling komt van Jean Chotia, die in zijn *Forging a language. A study of the plays of Eugene O'Neill* (Cambridge, 1979) de werken van O'Neill onderverdeelt in drie periodes: de vroege stukken, geschreven tussen 1913-14 en 1924; de middelste stukken, geschreven tussen 1921 en 1939 en de late stukken, geschreven tussen 1939 en 1943. De stukken die geschreven werden tussen 1921 en 1924 kunnen worden gezien als overgangswerken tussen de vroege en de middelste periodes.
- ³ De paginanummers verwijzen naar het derde deel van de recentste en enige volledige editie van de werken van Eugene O'Neill: *Eugene O'Neill. Complete plays 1932-1943* (New York, 1988).
- ⁴ Sheaffer, p. 481.
- ⁵ geciteerd in Sheaffer, p. 182.
- ⁶ Sheaffer, p. 669-670.
- ⁷ geciteerd in Sheaffer, p. 442.
- ⁸ Eisen maakt hier de bijzonder interessante opmerking dat "the psychological subject of

- melodrama is not the hero, the heroine, or the villain: it is the spectator whose own values and psychic conflicts are played out before him, as it were unconsciously". (Eisen, p. 25)
- ⁹ Zie bijvoorbeeld Jean Chotia, *Forging a language. A study of the plays of Eugene O'Neill* (Cambridge, 1979), p. 211 en Michael Selmon, "Past, Present and Future Converged: The Place of More Stately Mansions in the Eugene O'Neill Canon", *Modern Drama*, XXVIII, no.4, pp. 553-563.
- ¹⁰ Michael Selmon, "Past, Present and Future Converged: The Place of More Stately Mansions in the Eugene O'Neill Canon", *Modern Drama*, XXVIII, no.4, pp. 553-563.
- ¹¹ In *A Touch of the Poet* zegt Deborah:
 "The three daughters-in-law of Jonathan, Evan's half-sisters, had to make a large, greedy fortune out of privateering and the Northwest trade, and finally were even driven to embrace the profits of the slave trade - as a triumphant climax, you understand, of their long battle to escape the enslavement of freedom by enslaving it." (*Eugene O'Neill. Complete plays 1932-1943*, New York, 1988, p. 224.)
- ¹² geciteerd in W. R. Brock, *The Character of American History*. (New York, 1956), p. 132,133.
- ¹³ geciteerd in Sheaffer, p. 577.
- ¹⁴ geciteerd in Sheaffer, p. 578.

De productie van **More Stately Mansions** door de "New York Theatre Workshop" (regie Ivo van Hove) wordt geprogrammeerd door deSingel te Antwerpen op 24 (openbare generale repetitie), 25 en 26 augustus 1998, om 20.00 u. In het Engels gespeeld, met Nederlandse en Franse boventiteling. Reserveringen: tel. (03) 248 28 28.